

Capitolo sesto LA LAMPADA DELLA MEMORIA

I. Tra le ore della sua vita alle quali chi scrive guarda con particolare gratitudine perché sono state segnate da una pienezza di gioia e da una chiarezza d'insegnamento che vanno al di là del comune, ve n'è una trascorsa, or è qualche anno, verso l'ora del tramonto, tra le radure di una foresta di pini che fiancheggia il corso del fiume Ain, sopra il paese di Champagnole, nel Giura. È un luogo che ha tutta la solennità, senza averne affatto l'aspetto selvaggio, delle Alpi, dove il terreno comincia a manifestare un senso di grande potenza e di una profonda e maestosa armonia nel graduale corrugarsi dei profili dolci e ancor bassi delle colline coperte di pini; primi timidi accordi di quei poderosi componimenti sinfonici che di lì a poco le montagne eleveranno con voce possente erompendo selvagge lungo il bastione delle Alpi. Ma la loro forza è tuttavia contenuta, e le creste di quelle montagne di pastori che si estendono in lontananza si succedono l'una dopo l'altra, come l'ondeggiare lungo e ritmato che agita le quiete acque della riva giungendo da un lontano mare in tempesta. E quella vasta monotonia è pervasa da un profondo senso di delicatezza; la stessa che smentisce la forza distruttiva e la severa espressione che spira dalle catene montuose sullo sfondo. Non vi sono solchi inariditi e arati dal gelo dell'antico ghiacciaio a infrangere la mite dolcezza dei pascoli del Giura; non cumuli di rovine diroccate a scompigliare le belle schiere delle sue foreste; non fiumi torbidi, contaminati o impetuosi a inoltrarsi col loro veemente e mutevole corso tra le sue rocce. Con pazienza, un mulinello dopo l'altro, quei ruscelli d'un verde limpido si

snodano lungo il loro letto ormai abituale; e sotto l'umbratile quiete di quei pini imperturbati, anno dopo anno, spunta un tal gioioso corteo di fiori che io non ne conosco l'eguale fra tutte le benedizioni della terra. Era primavera, per di più, e tutti quei fiori stavano venendo alla luce in fitti cespi a testimonianza del loro reciproco amore; vi sarebbe stato spazio sufficiente per tutti, ma essi sgualcivano le loro foglie nelle fogge più strane al solo scopo di stare più vicini. Vi erano gli anemoni, che corolla per corolla si aggruppavano qua e là a formare una sorta di nebulosa; e vi erano le acetose, schierate in drappelli, come una processione di vergini nel mese di Maria, che stipavano come pesante neve le scure fenditure verticali del calcare, lambite ai bordi dall'edera: edera agile e aggraziata come la vite; e di tanto in tanto un getto turchino di viole e di primule nei punti assoluti; e nel terreno più aperto, la vecchia, e la consolida, e il mezereo, e le piccole gemme di zaffiro della Polygala Alpina, e la fragola selvatica, giusto uno o due fiori, tutti sparsi in quantità nel mezzo della dorata morbidezza del muschio con quel color ambra intenso e caldo. In breve uscii sul ciglio del burrone: il solenne mormorio delle sue acque saliva dal basso, confuso con il canto dei tordi tra i rami dei pini; e al lato opposto della vallata, delimitata per tutta la sua lunghezza da un muro di grigie rocce calcaree, un falco si librava lentamente oltre il ciglio roccioso, quasi toccandolo con le ali, mentre le ombre dei pini dall'alto guizzavano sulle sue piume; ma con uno strapiombo di cento braccia¹ sotto il suo petto, e i gorgi vorticosi del fiume verde che fluivano scintillanti folleggiando sotto di lui, con volute di schiuma che si muovevano all'unisono con il suo volo. Sarebbe difficile concepire una scena ch'è meno di questa dipenda da un elemento di attrattiva diverso da quello della sua remota e composta bellezza; ma chi scrive ben ricorda l'improvviso senso di vuoto e di freddezza da cui fu colto quando allo scopo di arrivare con maggior precisione alle fonti della suggestione che da quella scena emanava, egli tentò d'immaginare, per un momento, una simile in qualche foresta inesplorata del Nuovo Continente. In un istante i fiori persero la loro luminosità, e il fiume la sua musica; le colline si fecero insopportabilmente desolate; l'improvvisa pesantezza dei rami della foresta piombata nel buio mostrò quanto della loro precedente possanza fosse subordinato a una vita che non era la loro, quanto della gloria del creato destinato all'eterno e al continuo rinnovamento, è riflesso

¹ Vedi nota 1, cap. III.

dalle cose che sono più preziose nel ricordo di quanto esso non lo sia nel suo rinnovarsi. Quei fiori che di continuo sbocciano e quei ruscelli che di continuo fluiscono erano stati tinti dei colori intensi della tenacia, del valore e della virtù dell'uomo; e le creste di quelle tetre colline che si ergevano contro il cielo serotino erano oggetto di una più viva ammirazione perché le loro ombre lontane si proiettavano verso est sul ferreo bastione di Joux, e sul poderoso castello di Granson.

II. Noi dobbiamo guardare all'Architettura nel modo più serio come all'elemento centrale e garante di questa influenza d'ordine superiore della natura sulle opere dell'uomo. Senza di essa si può vivere, e si può anche pregare, ma non si può ricordare. Com'è fredda tutta la storia, com'è spenta tutta la fantasia immaginifica dell'uomo a paragone di quella che è scritta da un popolo vivo e che è partorita dal marmo che non si lascia degradare! Quante pagine di incerte ricostruzioni del passato non potremmo spesso risparmiare in cambio di pochi massi di pietra rimasti in piedi l'uno sull'altro. L'ambizione degli antichi costruttori di Babele fu ben indirizzata, in questo senso. Non vi sono che due grandi trionfatori della propensione all'oblio degli uomini: la Poesia e l'Architettura; e la seconda, in qualche modo, comprende la prima, ed è più poderosa nella sua realtà: è bene avere, non solo quello che gli uomini hanno pensato e sentito, ma anche quello che le loro mani hanno eseguito, che la loro forza ha elaborato, che i loro occhi hanno rimirato ogni giorno della loro vita. L'età di Omero è immersa nell'oscurità, e la sua stessa personalità è immersa nel dubbio. Non così quella di Pericle; e sta per venire il giorno in cui ammetteremo di aver appreso di più a proposito della Grecia dai tormentati frammenti della sua scultura che financo da tutti i suoi dolci cantori o storici soldati.

AFORISMA 27
Bisogna conferire all'Architettura una dimensione storica, e conservargliela

E se davvero sappiamo trarre qualche profitto dalla storia del passato, o qualche sollievo all'idea di esser ricordati da quelli che verranno, che possano conferire convinzione alle nostre azioni, o pazienza alla nostra tenacia di oggi, vi sono due compiti che incombono su di noi nei confronti dell'architettura del nostro paese la cui importanza è impossibile sopravvalutare: il primo consiste nel conferire una dimensione storica all'architettura di oggi, il secondo nel conservare quella delle epoche passate come la più preziosa delle eredità.

III. È nella prima di queste due direzioni che si può giustamente

dire che la Memoria è la Sesta Lampada dell'Architettura; perché gli edifici pubblici e privati che noi costruiamo raggiungono la vera perfezione proprio quando diventano commemorativi o monumentali in senso etimologico. E ciò in parte perché, in questa prospettiva, essi sono costruiti in modo più stabile, e in parte perché le loro decorazioni finiscono per caricarsi, di conseguenza, di un significato metaforico o storico.

Per quel che riguarda gli edifici privati, vi deve sempre essere una certa limitazione rispetto a prospettive di tal genere, nella capacità, così come nei cuori degli uomini: tuttavia non riesco a far a meno di credere che per un popolo sia un cattivo segno quando le sue case sono costruite per durare solo una generazione. Vi è una certa santità nella casa di un uomo probò, che non può esser fatta rivivere in una qualsiasi abitazione che sorga sulle sue rovine; e io sono certo che gli uomini probi, in generale, condividerebbero questa sensazione, e che, dopo aver trascorso una vita felice e onorata, sarebbe per loro un grave cruccio, arrivati alla fine, dover pensare che il luogo della loro dimora terrena che aveva visto, ed era sembrato quasi condividere con loro, tutti gli onori, le gioie, le sofferenze, questo luogo, custode di tutti i ricordi della loro vita e di tutti i beni materiali che avevano amato e usato a loro discrezione e avevano segnato con la loro impronta—dovesse finire spazzato via non appena essi avessero trovato posto nella tomba. Quale cruccio pensare che non si sarebbe mostrato alcun rispetto per quel luogo, non si sarebbe provato alcun affetto nei suoi confronti e non se ne sarebbe tratto alcunché di buono da parte dei loro figli; e che nonostante il monumento sepolcrale nella chiesa, non vi sarebbe stato per questi figli alcun caldo monumento nel focolare e nella casa; e che tutto quello di cui essi avevano fatto tesoro sarebbe finito nel disprezzo, e i luoghi che avevano loro offerto rifugio e conforto sarebbero stati trascinati nella polvere! Io dico che un uomo probò avrebbe paura di tutto questo, e che, a maggior ragione, un figlio probò, un discendente di animo nobile, avrebbe timore di comportarsi così verso la casa di suo padre.

AFORISMA 28
La santità della
casa per gli uomini probi

Io dico che se gli uomini vivessero veramente da uomini, le loro case sarebbero come dei templi,—templi che noi non oseremmo tanto facilmente violare e nei quali diventerebbe per noi salutare privilegio poter vivere. Dev'essere una ben strana dissoluzione degli affetti naturali, una ben strana ingratitudine verso tutto quello che le nostre di-

more ci hanno dato e i nostri genitori ci hanno insegnato, una ben strana coscienza della nostra infedeltà nei confronti dell'onore di nostro padre, oppure la consapevolezza che la nostra vita non è tale da render sacra la nostra dimora agli occhi dei nostri figli, quella che induce ciascuno di noi a desiderare di costruire per se stesso, e a costruire soltanto per la piccola rivoluzione della sua vita personale. Io vedo quelle miserande concrezioni di calce e argilla che spuntano come una precoce fungaia nei campi limacciosi intorno alla nostra capitale, sui loro gracili e barcollanti gusci senza fondamenta di assi di legno a imitazione della pietra, disposte in quelle squallide file di una precisione freddamente regolare, senza differenze e senza alcun senso di fratellanza, tutte uguali e tutte isolate in se stesse. Le guardo non solo con l'incurante repulsione della vista offesa, non solo col dolore che dà un paesaggio deturpato, ma con il doloroso presentimento che le radici della nostra grandezza nazionale debbono essere incancrenite ben in profondità dal momento che sono piantate in modo tanto instabile nella loro terra natia. Ho il presentimento che quelle dimore senza comodità e senza dignità siano il segno di uno scontento popolare che si va diffondendo; il presentimento che esse stiano a indicare un'epoca nella quale l'aspirazione di ciascun uomo è quella di entrare a far parte di un ceto in qualche modo più elevato di quello che è il suo ceto naturale, e per ogni uomo la propria vita passata è oggetto abituale di disprezzo, dal momento che gli uomini costruiscono con la speranza di abbandonare le costruzioni che hanno edificato e vivono nella speranza di dimenticare gli anni di vita che hanno vissuto; un'epoca in cui le comodità, la pace, la religione della casa non sono più sentite come tali, e le abitazioni affollate di una popolazione sempre in lotta e in movimento differiscono da quelle degli arabi o degli zingari per il solo fatto che sono meno salutarmente aperte di quelle all'aria del cielo e che la scelta del terreno su cui edificarle è stata meno felice. Questa gente ha sacrificato la sua libertà senza averne avuto in cambio una maggior quantità di riposo, e ha sacrificato la sua stabilità senza ottenere il privilegio del cambiamento.

iv. Non si tratta di una piaga di poco conto o senza conseguenze; è un fenomeno sinistro, contagioso, e foriero di altri mali e di altre sciagure. Quando gli uomini non amano i loro sentimenti, non provano reverenza verso la loro casa, è segno che hanno disonorato gli uni e l'altra, e che non hanno mai compreso la vera universalità di quel culto cristiano che consisteva invero nel superamento dell'idolatria dei pa-

gani, ma non della loro devozione. Il nostro Dio è un Dio domestico, così come un Dio celeste; nella dimora di ogni uomo vi è un altare per Lui; che guardino a questo gli uomini quando con leggerezza demoliscono questa dimora e ne spargono le ceneri. Non si tratta solo di una questione di piacere per l'occhio, non solo di una questione d'orgoglio intellettuale o di sensibilità critica particolarmente educata, stabilire come e con quale aspetto di solidità e di completezza gli edifici d'abitazione di un popolo dovranno sorgere. Rientra in quei doveri morali che non possono più essere trascurati impunemente perché la sensibilità verso di essi dipende solo da una coscienza affinata ed equilibrata, costruire le nostre dimore con cura, pazienza e amore portandole scrupolosamente a compimento, nella prospettiva di farle durare almeno per un periodo che si protragga, seguendo il corso ordinario delle rivoluzioni nazionali finché si può verosimilmente supporre che quest'ultimo si estenda al mutamento completo dell'orientamento degli interessi locali. E questo come obiettivo minimo; ma sarebbe meglio che, in tutti i casi possibili, gli uomini costruissero delle case adeguate alle loro condizioni di partenza, piuttosto che alla condizione di progresso che sperano di conseguire alla fine della loro carriera terrena; e che le costruissero perché resistano per tutto il tempo che si può sperare resista il lavoro umano al meglio della sua robustezza, per ricordare ai loro figli che cosa essi erano stati un tempo, e da cosa essi erano partiti, sempre che questo fosse stato loro concesso. E quando le case sono state costruite in questo modo, allora può darsi che abbiano una vera architettura domestica, che è il principio di tutte le altre, che non disdegni di trattare con rispetto e ponderatezza le abitudini piccole così come quelle grandi, e che riesca a vestire della dignità di un'umanità appagata l'angustia delle circostanze storiche.

v. Io vedo in questo senso di dignitosa, orgogliosa e tranquilla padronanza di sé, nella costante saggezza di questa esistenza appagata, quella che è probabilmente, in tutte le epoche, una delle principali fonti delle più grandi capacità intellettuali, e senza discussioni l'autentica fonte primaria della grande architettura dell'Italia e della Francia di un tempo. Ancor oggi, ciò che rende interessanti le più belle città di questi due paesi non dipende tanto dalla ricchezza di grandi palazzi isolati dal resto, ma dal culto raffinato della decorazione che si vede anche nelle case più piccole e che risale al periodo del loro maggior splendore. Il più elaborato esempio di architettura che vi sia a Venezia è una casetta, all'inizio del Canal Grande, costituita da un piano

terreno sopra il quale si ergono due altri piani, il primo con tre finestre e il secondo con due. Molte delle costruzioni più ricercate sorgono sui canali più angusti, e non sono più grandi di questa. Uno degli esemplari più interessanti di architettura del quindicesimo secolo nell'Italia settentrionale è una casetta che sorge in una strada secondaria dietro la piazza del mercato di Vicenza; porta la data del 1481 e questo motto: *Il n'est rose sans épine*; anch'essa comprende solo un piano terreno e due piani superiori, con tre finestre ciascuno, separate da ricche decorazioni floreali, e tre balconi che sono sostenuti, quello centrale da un'aquila con le ali spiegate, e quelli laterali da grifoni alati appollaiati su cornucopie. L'idea che una casa, per essere ben costruita, debba essere grande, si è andata imponendo di recente, e si è sviluppata parallelamente all'idea che non vi possa essere dipinto di soggetto storico che non abbia dimensioni tali da poter accogliere figure umane di grandezza superiore a quella naturale.

vi. Insomma, io vorrei che le nostre case d'abitazione fossero costruite per durare e per essere belle; ricche e piene d'attrattive, per quanto è possibile, dentro e fuori; con quale grado di reciproca somiglianza di stile e di maniera, dirò tra poco, in un altro contesto; ma, in ogni caso, dico subito che vorrei vi fossero delle differenze capaci di adattarsi e di esprimere il carattere e l'occupazione di ogni uomo, e in parte la sua storia. Questo diritto, secondo me, spetta a chi per primo costruisce la casa e dev'esser rispettato dai suoi figli; e sarebbe bene che in qualche punto dell'edificio fossero lasciate delle pietre sulle quali poter incidere una breve sintesi della sua vita e della sua esperienza, elevando così l'abitazione a una sorta di monumento, e sviluppando, con maggiore sistematicità educativa, quella bella consuetudine, un tempo comune a tutti i popoli e ancora praticata da alcuni in Svizzera e Germania, di riconoscere la generosità della grazia di Dio nella costruzione e nel possesso di un tranquillo rifugio, con le parole più dolci che possano far da suggello ai nostri discorsi su questo tema. Le ho copiate dalla facciata di una villetta di campagna costruita di recente tra i verdi pascoli che digradano dal paese di Grindelwald al ghiacciaio sottostante:

Mit herzlichem Vertrauen
Hat Johannes Mooter und Maria Rubi
Dieses Haus bauen lassen.
Der Liebe Gott woll uns bewahren

Vor allem Unglück und Gefahren,
 Und es in Segen lassen stehn
 Auf der Reise durch diese Jammerzeit
 Nach dem himmlischen Paradiese,
 Wo alle Frommen wohnen.
 Da wird Gott sie belohnen
 Mit der Friedenskrone
 Zu alle Ewigkeit².

VII. Negli edifici pubblici il proposito storico dovrebbe essere ancor più definito. Uno dei vantaggi dell'architettura gotica (uso il termine *gotico* nel senso più ampio, in piena opposizione a *classico*), consiste nel fatto che essa lascia adito a una ricchezza di memorie illimitata. Le sue decorazioni scultoree così minuziose e innumerevoli, danno modo di esprimere, in modo simbolico o letterale, tutto quanto vi è da sapere sugli stati d'animo e sulle realizzazioni di una nozione. A dire il vero, questo stile richiede di solito più decorazione di quella che può assumere un carattere tanto elevato, e molto, anche nei periodi più propensi alla meditazione, è stato lasciato alla libertà della fantasia, o si è consentito si riducesse a una pura ripetizione di qualche insegna o simbolo nazionale. Tuttavia è generalmente poco saggio, anche nella pura decorazione delle superfici, rinunciare alle possibilità e al privilegio della libertà che lo spirito dell'architettura gotica contempla; e a maggior ragione in elementi importanti come capitelli di colonne, pietre bugnate, cordonature orizzontali e, naturalmente, in tutti i bassorilievi. Meglio il più grezzo dei lavori che racconti una storia o commemori un fatto, del più raffinato che sia privo di significato. Non vi dovrebbe essere un solo ornamento applicato a un edificio di grande importanza civica che non fosse mosso da qualche intenzione di carattere intellettuale. L'effettiva rappresentazione della storia nei tempi recenti è stata ostacolata da una difficoltà invero meschina, ma costante: quella di un abbigliamento difficile da trattare in scultura. Tuttavia, con soluzioni di fantasia sufficientemente coraggiose e con un deciso uso dei simboli, tutti gli ostacoli di questo genere potrebbero essere superati; non

² [Con fiducia nel cuore / Johannes Mooter e Maria Rubi hanno / Fatto costruire questa casa. / Il buon Dio volle proteggerci / Da tutte le sventure e i pericoli, / E farla stare in piedi con la sua Grazia / Nel nostro viaggio attraverso questo tempo di lamento / Verso il Paradiso celeste / Dove tutti i devoti abitano. / Colà Dio li ricompenserà / Con la corona della Pace / Per tutta l'Eternità].

forse al punto di arrivare a produrre una scultura di per sé soddisfacente, ma in ogni caso, tanto da consentirle di diventare un elemento espressivo di rilievo della composizione architettonica. Prendete, per esempio, il modo in cui sono trattati i capitelli nel Palazzo Ducale di Venezia. La storia in quanto tale fu affidata ai pittori che dipinsero l'interno, ma ogni capitello delle sue logge fu caricato di significato. Quello grande, la pietra angolare del tutto, vicino all'entrata, fu dedicato alla rappresentazione simbolica della Giustizia; sopra di esso vi è una scultura che rappresenta il Giudizio di Salomone, notevole perché l'esecuzione del soggetto è qui subordinata con felice esito alla funzione decorativa dell'opera. Se le figure umane avessero interamente occupato lo spazio disponibile, avrebbero interrotto in modo maldestro la linea dello spigolo, e compromesso la sua impressione di forza; per questo motivo, proprio al centro, in mezzo a loro, senza alcun rapporto con loro, anzi, proprio tra il carnefice e la madre implorante, ecco sorgere il tronco rugoso di un albero possente che sostiene e prosegue la colonna d'angolo, e le cui foglie in alto danno ombra e arricchiscono il complesso. Il capitello sotto, presenta tra il fogliame l'immagine della Giustizia in trono, Traiano che fa giustizia alla vedova, Aristotele «che dié legge», e uno o due altri soggetti ora indecifrabili perché deteriorati. I capitelli successivi, nell'ordine, rappresentano in successione le virtù e i vizi responsabili di aver difeso o distrutto la pace e la potenza nazionali, e si concludono con la Fede, con l'incisione «Fides optima in Deo est». Sul lato opposto del capitello si vede una figura in atto di adorare il Sole. Dopo di questi, uno o due capitelli sono decorati con uccelli in modo molto fantasioso (cfr. tavola v); segue poi una serie che rappresenta prima i vari frutti, poi figure vestite nei costumi locali, e poi gli animali dei vari paesi soggetti al dominio veneziano.

VIII. Ora, per non continuare a parlare di altri importanti edifici pubblici, immaginiamo la nostra *India House* decorata in questo modo, con sculture di carattere storico e simbolico: in primo luogo, si dovrebbe trattare di qualcosa d'imponente, che poi portasse raffigurate in bassorilievi nostre battaglie in India e fosse adorna di fregi intagliati di motivi ornamentali a foglie di gusto orientale o incastonati di pietre orientali; e gli elementi più importanti della decorazione dovrebbero essere costituiti da immagini di vita e di paesaggi indiani, principalmente volti a raffigurare i fantasmi del culto indù assoggettati al culto della Croce. Un'opera di questo genere non sarebbe meglio di

mille storie? Se, tuttavia, non abbiamo sufficiente inventiva per sforzarci in questa direzione, oppure, e questa è probabilmente una delle giustificazioni più nobili che possiamo avanzare per le nostre manchevolezze in questo campo, proviamo meno piacere a parlare di noi, anche nel marmo, che delle nazioni del continente, almeno non dobbiamo trovar scuse per la nostra trascuratezza verso gli elementi che assicurano la durata della costruzione nel tempo. E dal momento che questo problema è di grande interesse in rapporto alla scelta dei vari sistemi di decorazione, sarà necessario soffermarsi abbastanza a lungo su di esso.

ix. La buona considerazione e la benevola disposizione di cui godono gli uomini presso le moltitudini si può ritenere che durino raramente al di là della loro stessa generazione. Può darsi il caso che essi guardino ai posteri come al loro pubblico, sperando nella loro attenzione e faticando per ricevere il loro plauso; può darsi che confidino nel riconoscimento da parte loro dei meriti che sono stati loro misconosciuti, e che chiedano loro giustizia per i torti patiti dai contemporanei. Ma tutto questo è solo egoismo, e non comporta il minimo riguardo o la minima considerazione per l'interesse di coloro che a noi piacerebbe veder ingrossare le file dei nostri adulatori e con la cui autorità saremmo ben lieti di dar forza alle nostre discusse rivendicazioni.

AFORISMA 29

La terra l'abbiamo ricevuta in consegna, non è un nostro possesso

L'idea dell'abnegazione per amore dei posteri, l'idea di vivere oggi in economia per il bene dei nostri debitori che devono ancora nascere, di piantare oggi foreste perché i nostri posteri ne possano godere l'ombra, o di far sorgere città perché vi abitino i popoli del futuro; quest'idea, secondo me, non trova mai spazio con qualche successo tra i motivi che pubblicamente riconosciamo a momenti delle nostre faticose azioni. Ciò nondimeno, questi sono i nostri doveri; e la nostra parte sulla terra non l'abbiamo recitata in modo acconcio se la portata di quanto abbiamo fatto di utile con pieno intendimento e consapevolezza non include, oltre ai nostri contemporanei, anche quelli che ci succederanno nel nostro pellegrinaggio sulla terra. Dio ci ha prestato la terra per la nostra vita; ce l'ha data in consegna ma essa non ci appartiene. Essa appartiene allo stesso modo a quelli che devono venire dopo di noi e i cui nomi sono già scritti nel libro della creazione; e noi non abbiamo alcun diritto, con tutte le cose che facciamo o che trascuriamo, di coinvolgerli in sanzioni che potevano

essere evitate, o di privarli dei vantaggi che era in nostro potere di lasciar loro in eredità. E ciò, a maggior ragione, perché una delle condizioni predeterminate della fatica dell'uomo è che il frutto sia tanto più maturo quanto più protratto è il tempo che intercorre tra la semina e il raccolto, e che dunque, in generale, quanto più lontano da noi collochiamo il nostro traguardo, e quanto meno aspiriamo a essere noi a vedere il frutto di ciò per cui ci siamo affannati, tanto più ampia e ricca sarà la misura del nostro successo. Gli uomini non possono beneficiare quelli che vivono accanto a loro quanto possono farlo con quelli che verranno dopo di loro; e di tutti i pulpiti da cui mai la voce umana viene diffusa, non ve n'è uno che riesca a farla giungere tanto lontano quanto la tomba.

x. Non vi è davvero alcuna perdita attuale, sotto questo aspetto, per la vita futura. Ogni azione umana guadagna in onore, in grazia, in ogni forma di autentica grandezza, se guarda alle cose che devono venire. È tale capacità di guardare lontano, di esercitare la tranquilla e fiduciosa virtù della pazienza che, al di là di tutti gli altri attributi, distingue uomo da uomo, e lo avvicina al suo Creatore; e non vi è azione, non vi è arte, la cui grandezza non si possa misurare con questo criterio. Pertanto, quando costruiamo, pensiamo che stiamo costruendo per sempre. E non facciamolo per la nostra soddisfazione di oggi, né per la sola utilità del momento; che la nostra opera sia tale da far sì che i nostri discendenti ce ne ringrazino, e pensiamo, mentre posiamo pietra su pietra, che verrà un tempo in cui quelle pietre saranno tenute per sacre perché sono state le nostre mani a toccarle, e pensiamo anche che gli uomini diranno, guardando la fatica e il materiale lavorato di cui sono fatte: «Guarda! Questo l'ha fatto vostro padre per voi!».

Perché, invero, la gloria più grande di un edificio non risiede né nelle pietre né nell'oro di cui è fatto.

AFORISMA 30

La sua gloria risiede nella sua età, e in quel senso di larga risonanza, di severa vigilanza, di misteriosa partecipazione, perfino di approvazione o di condanna, che noi sentiamo presenti nei muri che a lungo sono stati lambiti dagli effimeri flutti della storia degli uomini. È nella loro imperitura testimonianza di fronte agli uomini, nel loro placido contrasto col carattere transitorio di tutte le cose, in quella forza che, attraverso lo scorrere delle stagioni, delle età, e il declino e il sorgere delle dinastie, e il mutare del volto della terra e dei limiti del mare, mantiene

la sua bellezza scultorea per un tempo insormontabile, congiunge epoche dimenticate alle epoche che seguono, e quasi costituisce l'identità delle nazioni, così come ne attrae su di sé le simpatie. È in quella dorata patina del tempo che dobbiamo cercare la vera luce, il vero colore, e la vera preziosità dell'architettura. E finché un edificio non ha assunto questo carattere, finché non è stato consegnato alla fama e consacrato dalle imprese dell'uomo, finché i suoi muri non sono stati testimoni delle sofferenze e i suoi pilastri non si sono eretti sulle ombre della morte, non avverrà che la sua esistenza, destinata com'è a durare più a lungo di quella degli oggetti naturali del mondo circostante, possa ricevere in dono almeno quel tanto di vita e di linguaggio di cui sono dotati quegli oggetti.

XI. È per questi tempi lunghi, dunque, che dobbiamo edificare; non certo privandoci del piacere immediato di veder compiuta la nostra opera, né esitando a prenderci cura di quegli aspetti del suo carattere che possano dipendere dalla raffinatezza dell'esecuzione che aspira al massimo della perfezione di cui essa è capace, anche se possiamo essere ben consapevoli che nel corso degli anni questi dettagli dovranno andar perduti; ma stando bene attenti che, per un'opera di tal genere nessuna delle qualità destinate a durare più a lungo venga sacrificata, e che il suo effetto non abbia a dipendere da elementi destinati ad andar perduti. Questa sarebbe, a dir la verità, la legge della buona composizione in tutte le circostanze, dato che la disposizione delle masse più ampie è sempre un problema d'importanza assai più grande del modo in cui vengono trattate le più piccole; ma in architettura vi è molto, proprio in questo trattamento, che richiede perizia o, in altri termini, che va commisurato alla giusta considerazione di fronte ai probabili effetti del tempo; e vi è una bellezza in quegli stessi effetti (questo va tenuto presente con ancor maggiore attenzione), che non può essere sostituita da nient'altro, e che sta alla nostra saggezza tenere in conto e cercar di realizzare. Infatti, anche se fino a questo momento abbiamo continuato a parlare soltanto del sentimento che il tempo infonde nell'opera, vi è un'effettiva bellezza nelle impronte che esso vi lascia, una bellezza tale e di tale importanza che è diventata essa stessa non di rado l'oggetto di particolari scelte all'interno di certe scuole artistiche, e ha conferito a queste scuole il carattere che comunemente e genericamente è definito col termine di «pittresco». Per il nostro proposito attuale è di qualche importanza precisare il vero significato di questa espressione, dato che è ora di uso generalizzato;

in tal uso un principio va sviluppato che, mentre è stato occultamente alla base di molte nostre valutazioni artistiche valide e giuste, finora non è però mai stato compreso appieno, tanto da poter essere utilizzato con sicurezza. Probabilmente nessuna parola (a parte le espressioni teologiche) è stata al centro di dispute così frequenti e così prolungate; tuttavia nessuna resta più vaga di questa nella sua accezione; e a me pare che non sia questione di scarso interesse indagare l'essenza di un'idea, della quale tutti hanno una nozione intuitiva e (per quel che sembra) a riguardo di cose simili, e della quale, tuttavia, ogni tentativo di definizione si è ridotto, secondo me, a una pura elencazione degli effetti e degli oggetti ai quali il termine è stato applicato, oppure a tentativi di astrazione, più palesemente insignificanti di tutti quelli che hanno squalificato la ricerca metafisica su altri temi. Un critico d'arte, per esempio, ha recentemente avanzato con grande solennità la teoria secondo cui l'essenza del pittoresco consisterebbe nell'espressione di un «decadimento universale». Sarebbe curioso vedere il risultato di un tentativo di illustrare quest'idea del pittoresco in un dipinto che rappresentasse delle foglie morte e dei frutti in decomposizione; e ugualmente curioso sarebbe seguire le tracce di qualsiasi ragionamento che, fondandosi su questa teoria, spiegasse il pittoresco di un somarello come il contrario di un puledro scalpitante. Vi sono tuttavia molte giustificazioni anche per le più clamorose cadute in ragionamenti di questo genere, dato che l'argomento è, senza dubbio, uno dei più oscuri che si possono legittimamente proporre alla ragione umana; e l'idea che gli corrisponde è così variata nelle menti di uomini diversi, a seconda dell'oggetto della loro analisi, che da nessuna definizione ci si può aspettare che comprenda più di un certo numero indefinito di forme da essa derivate.

XII. La caratteristica peculiare, tuttavia, che distingue il pittoresco dai caratteri di un altro soggetto che appartiene ai più alti livelli artistici (e questo solo è necessario determinare per il nostro attuale proposito), si può definire in breve e in modo netto. Il pittoresco, in questo senso, è *sublimità parassitaria*. Naturalmente, ogni forma di sublimità, così come ogni forma di bellezza è, in senso puramente etimologico, pittoresca: cioè adatta a diventare soggetto di una pittura; e ogni forma di sublimità è, anche nel senso specifico che sto cercando di spiegare, pittoresca, in quanto opposta alla bellezza; cioè a dire: vi è più pittoresco nei soggetti di Michelangelo che in quelli del Perugino, proporzionatamente alla prevalenza dell'elemento sublime sul

bello. Ma quella caratteristica il cui proposito ultimo si riconosce generalmente degradante per l'arte, è una sublimità *parassitaria*; cioè una sublimità che dipende da fattori accidentali o da caratteri meno essenziali degli oggetti ai quali essa appartiene; e il pittoresco *si sviluppa specificamente in modo esattamente proporzionale alla distanza dal centro concettuale di quei tratti caratteristici sui quali è fondata la sublimità*. Due concetti, pertanto, sono essenziali per la definizione del pittoresco: il primo, quello di sublimità (infatti la pura bellezza non è affatto pittoresca, e diventa tale solo quando ad essa si mescola un elemento sublime); e il secondo, la condizione subordinata o parassitaria di tale sublimità. Qualsiasi carattere della linea o dell'ombra o dell'espressione produca quindi effetto di sublimità, finirà per produrre il pittoresco. Cosa siano questi caratteri, io mi sforzerò, qui di seguito, di mostrarlo esaurientemente; ma tra quelli che sono in genere riconosciuti, posso elencare le linee spigolose e spezzate, le decise contrapposizioni di luce e d'ombra, i colori cupi, intensi o in deciso contrasto; e tutti questi caratteri producono il loro effetto a un grado ancora più alto quando, per rassomiglianza o analogia, ci ricordano oggetti nei quali risiede un'effettiva ed essenziale sublimità, come rocce o montagne, oppure le nubi tempestose o i flutti marini. Ora, però, se questi caratteri, o altri ancora di sublimità più alta e astratta, dovessimo trovarli nel cuore stesso e nella sostanza di ciò che stiamo contemplando, come nel caso della sublimità di Michelangelo, che dipende molto più dall'espressione degli atteggiamenti mentali delle sue figure che dalle linee per quanto nobili della loro impostazione, l'arte che rappresenta questi caratteri non può essere propriamente detta pittoresca; invece, se li trovassimo presenti in qualità accidentali o esteriori, si potrebbe parlare di pittoresco ben definito.

XIII. Così, nell'esecuzione delle fattezze del volto umano da parte del Francia o dell'Angelico, l'impiego delle ombre ha soltanto lo scopo di renderne con pienezza i contorni; e l'attenzione dell'osservatore finisce per essere diretta esclusivamente proprio su quelle fattezze (cioè a dite, sui caratteri essenziali dei soggetti rappresentati). Tutta la forza e la sublimità delle loro opere si concentrano su di esse, e le ombreggiature sono usate solo in funzione loro. Al contrario, da parte di Rembrandt, Salvator o Caravaggio, i lineamenti del viso sono usati *in funzione delle ombre*; e l'attenzione dell'osservatore, così come la forza compositiva del pittore, è rivolta agli elementi accidentali di luce e d'ombra che si diffondono attraverso o attorno quelle fattezze. Nel

caso di Rembrandt, inoltre, vi è spesso un'essenziale sublimità nell'invenzione e nell'espressione; e ve n'è sempre un alto grado nella luce e nell'ombra in quanto tali; tuttavia, per la maggior parte, si tratta di una sublimità parassitaria o innestata dall'esterno rispetto al soggetto del dipinto e, solo entro questi limiti, di effetto pittoresco.

XIV. Ancora, nell'esecuzione delle sculture del Partenone, l'ombra è usata di frequente come un fondo scuro sul quale sono tracciate le forme. Questo è evidentemente il caso delle metope, e dev'esser stato più o meno lo stesso nel caso del frontone. Ma l'uso di quell'ombra ha per intero lo scopo di mostrare i contorni delle figure, ed è sulla *loro linea* e non sulla forma delle ombre che si formano dietro di loro che l'artista e l'osservatore si concentrano. Le figure in sé sono concepite, per quanto possibile, in piena luce, grazie anche ai loro luminosi riflessi; sono tracciate esattamente come sui vasi vengono disegnate le figure bianche sul fondo nero; e gli scultori hanno respinto, o almeno si sono sforzati di evitare, tutte quelle ombre che non erano assolutamente necessarie a permettere alla forma di dispiegarsi. Al contrario, nella scultura gotica, l'ombra diventa essa stessa un oggetto di riflessione. È considerata come un colore scuro, da distribuire in certe masse adatte a questo trattamento; le figure molto spesso sono distribuite sulla superficie perfino in subordine alla dislocazione delle sue divisioni, e le loro vesti sono rappresentate con enfasi, a spese delle forme che nascondono sotto di sé, in modo da aumentare la complessità e la varietà dei punti d'ombra. Vi sono così, sia in scultura che in pittura, due scuole, in qualche modo contrapposte, delle quali l'una si fonda, per i suoi soggetti, sulla forma essenziale delle cose, e l'altra sulle luci e le ombre accidentali che si determinano su di esse. L'antagonismo si può risolvere in vario modo: a mezza via, come nel Correggio, così come a tutti i livelli possibili di nobiltà e di degradazione nelle diverse maniere; ma l'una è sempre riconosciuta come la scuola pura, e l'altra come quella pittoresca. Capiterà di trovare tratti della scuola pittoresca nelle opere greche, e tratti di quella pura e non pittoresca nel gotico; di entrambi i casi esistono esempi innumerevoli, come, in modo preminente, nelle opere di Michelangelo, nelle quali le ombre diventano pregevoli come mezzi d'espressione, e pertanto rientrano nel novero dei caratteri essenziali. Non posso ora addentrarmi in queste innumerevoli distinzioni ed eccezioni, perché mi interessa soltanto di dimostrare con quanta ampiezza si possa applicare la definizione generale.

xv. Ancora, ci si accorgerà che questa distinzione è valida non solo tra forma e ombra, come oggetto di scelta, ma tra forme essenziali e non essenziali. In scultura, una delle distinzioni principali tra la scuola drammatica e quella pittoresca si può individuare nel modo in cui sono trattati i capelli. Per un artista dei tempi di Pericle, essi erano da considerare come un'escrescenza, indicati da poche linee sommarie, e subordinati, in ogni particolare, alla forma dominante dei lineamenti e della figura del corpo. Non è necessario vi dimostri come si trattasse totalmente di una concezione artistica, e non di una caratteristica nazionale. Basta soltanto ricordare le occupazioni degli Spartani, come vengono riferite dalla spia persiana la sera prima della battaglia delle Termopili, o dare uno sguardo alle descrizioni omeriche della forma ideale, per rendersi conto di quanto puramente *sculturale* fosse quella norma che riduceva a poche linee la rappresentazione dei capelli perché essa non dovesse interferire, dati gli inevitabili rischi rappresentati dal materiale, con la nettezza delle forme della persona. Al contrario, nella scultura più tarda, i capelli sono quasi l'oggetto principale delle attenzioni dell'esecutore; e mentre le fattezze e le membra sono eseguite in modo impacciato e sommario, i capelli sono ondulati e pieni di ricci, hanno una superficie decisamente mossata e ricca di ombre e sono distribuiti in masse tanto elaborate da divenire ornamentali; le linee e il chiaroscuro di queste masse sono autenticamente sublimi, ma si tratta di una sublimità che, nei confronti della creatura rappresentata, è parassitaria, e pertanto pittoresca. Nello stesso senso si può intendere l'uso di questo termine applicato alla pittura moderna che si occupa della rappresentazione degli animali, caratterizzata com'è da un'attenzione tutta particolare per il colore, la lucentezza e la struttura della pelle; e non è solo all'arte che questa definizione si attaglia. Negli animali stessi, quando la loro sublimità dipende dalle forme e dai movimenti muscolari, o dai loro attributi essenziali e principali, come, forse, più che in ogni altro, nel cavallo, non li definiamo pittoreschi, ma li consideriamo particolarmente adatti ad essere raffigurati insieme a soggetti puramente storici. Ma di mano in mano che il loro carattere di sublimità passa ai caratteri accessori, quasi escrescenze—come la criniera per il leone, le corna per il cervo, il manto irsuto per il somaro, secondo l'esempio che ho già proposto prima, il manto variegato per la zebra, o il piumaggio in genere—allora essi diventano pittoreschi, e sono tali nella rappresentazione artistica solo in proporzione della particolare prominenza riservata a quegli elementi

accessori. Spesso può capitare che sia molto opportuno che essi assumano tale importanza; spesso in questi aspetti accessori risiede il più alto grado di maestà, come in quelli del leopardo e del cinghiale; e nelle mani di uomini come Tintoretto e Rubens gli attributi diventano mezzi per rendere maggiormente intensi proprio gli effetti più alti e più ideali. Ma l'inclinazione del loro pensiero verso il pittoresco è sempre distintamente riconoscibile, in quanto resta limitata alla superficie, al carattere meno essenziale, e da essa emana una sublimità diversa da quella della creatura stessa; una sublimità che è, in qualche modo, comune a tutti gli oggetti della creazione, e la stessa nei suoi elementi costitutivi, dovunque noi la ricerchiamo: nelle grinze e nelle pieghe di un manto di pelo ispido, o nei crepacci e negli abissi della roccia, o nelle macchie d'arbusti che spuntano lungo le pareti dei monti o i versanti delle colline, o nel continuo alternarsi di gaiezza e malinconia nelle variegature della conchiglia, della piuma o della nuvola.

xvi. Ora, per ritornare al nostro tema, accade che, in architettura, la bellezza aggiuntiva e accidentale è assai comunemente incompatibile con la conservazione del carattere originario dell'opera; per questo il pittoresco si ricerca sempre nelle rovine, e si pensa consista nella decadenza. Invece, anche quando lo si ricerca in questo modo, esso consiste semplicemente nella sublimità delle crepe, o delle fratture, o nelle macchie, o nella vegetazione che assimilano l'architettura all'opera della natura, e le conferiscono quelle condizioni di colore e di forma che sono universalmente dilette all'occhio dell'uomo. E quando ci si muove in questa direzione fino alla soppressione dei caratteri autentici dell'architettura, allora si è nell'ambito del pittoresco: e l'artista che guarda allo stelo dell'edera invece che al fusto della colonna, sta portando alle estreme conseguenze, con una licenza ancor più arbitraria, la scelta che già aveva operato lo scultore della decadenza in favore dei capelli invece che del volto della sua statua. Ma quando il pittoresco riesce a mantenersi coerente con i caratteri intrinseci dell'architettura, ecco che la funzione di questa forma di sublimità esteriore dell'architettura è senz'altro più nobile di quella di qualsiasi altro oggetto, perché esso è testimonianza dell'età dell'opera: di ciò in cui, come si è detto, consiste la maggior gloria dell'edificio. Pertanto, i segni esteriori di questa gloria, che hanno una forza e un compito più grandi di qualsiasi altro che appartenga alla loro pura bellezza sensibile, possono esser fatti rientrare nel rango dei caratteri puri ed essenziali dell'architettura; talmente essenziali; secondo me, che ritengo che un edificio non possa

esser considerato nel suo pieno rigoglio prima che gli siano passati sopra quattro o cinque secoli; e penso anche che tutt'intera la scelta e la disposizione dei suoi dettagli dovrebbe tener conto dell'aspetto che esso avrà dopo tale periodo, cosicché non se ne impiegasse neppure uno, tale da esser soggetto a danni materiali dovuti all'alterazione delle superfici causate dalle intemperie, o alla degradazione strutturale che un lasso di tempo così lungo implicherebbe.

XVII. Non è mia intenzione addentrarmi in alcune delle questioni che l'applicazione di questo principio comporta. Sono di portata troppo grande e troppo complesse perché possa anche semplicemente farvi cenno visti i limiti attuali nei quali mi muovo. Bisogna però osservare che, in generale, gli stili architettonici pittoreschi nel senso sopra spiegato in rapporto alla scultura, cioè a dire nei quali la descrizione è subordinata nella disposizione ai punti d'ombra piuttosto che alla purezza della linea, non solo non sono danneggiati, bensì guadagnano in ricchezza d'effetti quando i loro dettagli sono parzialmente logori; ecco perché stili di questo genere, prevalentemente quelli che rientrano nel gotico francese, dovrebbero esser sempre adottati quando i materiali da impiegare sono soggetti a degradazione, come il mattone, l'arenaria o la pietra calcarea meno compatta; mentre gli stili che in vario modo debbono contare sulla purezza della linea, come il gotico italiano, devono essere eseguiti per intero in materiali duri e non decomponibili, come il granito, il serpentino o i marmi cristallini. Non può esservi dubbio che la natura dei materiali disponibili abbia influenzato la nascita e lo sviluppo di entrambi gli stili: e questo dovrebbe essere ancor più determinante per la nostra scelta dell'uno o dell'altro.

XVIII. Non rientra nel mio attuale disegno considerare esaurientemente il secondo dei grandi doveri che ci competono, del quale ho parlato prima: la conservazione dell'architettura che già possediamo. Ma mi sarà concessa qualche considerazione, particolarmente necessaria nei tempi in cui viviamo.

AFORISMA 31
Il cosiddetto restauro è la peggiore delle distruzioni

Né il pubblico, né coloro cui è affidata la cura dei monumenti pubblici comprendono il vero significato della parola restauro. Esso significa la più totale distruzione che un edificio possa subire: una distruzione alla fine della quale non resta neppure un resto autentico da raccogliere, una distruzione accompagnata dalla fal-

sa descrizione della cosa che abbiamo distrutto³. Non inganniamo noi stessi in una questione tanto importante; è impossibile in architettura restaurare, come è impossibile resuscitare i morti, alcunché sia mai stato grande o bello. Ciò su cui ho appena insistito indicando come la vita del tutto, quello spirito che è reso solo dalle mani e dall'occhio dell'esecutore, non può esser mai fatto rivivere. Forse un'altra epoca potrà produrre un altro spirito, e si tratta allora di un nuovo edificio; ma non si può fare appello allo spirito degli esecutori che sono morti, e non gli si può comandare di guidare altre mani e altre menti. È un'impresa palesemente impossibile, quando si tratta di eseguirne una riproduzione fedele e sincera. Che riproduzione si può eseguire di superfici che sono consumate di mezzo pollice? Tutt'intera la rifinitura superficiale dell'opera stava proprio in quel mezzo pollice che se n'è andato; se provate a restaurare quella rifinitura, non potete farlo altro che arbitrariamente; se copiate quel che è rimasto, assicurando il massimo possibile di fedeltà (e quale attenzione, o meticolosità, o spesa, è in grado di garantirla?), come può la nuova opera essere migliore di quella vecchia? Eppure in quella vecchia vi era una qualche vitalità, una qualche misteriosa e suggestiva traccia di quel che essa era stata, e di quel che era andato perduto; una qualche soavità in quelle linee morbide modellate dal vento e dalla pioggia. E non ve ne può essere alcuna nella brutale durezza del nuovo intaglio. Guardate gli animali che vi ho presentato nella tavola XIV come esempio di un'opera viva, e immaginate come dovevano essere marcate le scaglie e i capelli prima che si logorassero, o le pieghe di quelle sopracciglia; e chi mai potrà restaurarle? La prima operazione del restauro (e questo l'ho visto, ben più d'una volta, nel Battistero di Pisa, nella Ca' d'Oro di Venezia, nella Cattedrale di Lisieux) consiste nel fare a pezzi l'opera originale; la seconda, di solito, consiste nel mettere in opera le meno preziose e più volgari imitazioni che non possano essere individuate come tali; ma in ogni caso, per quanto esse siano fedeli e elaborate, si tratta sempre di imitazioni, di fredde copie di quelle parti che possono essere modellate con aggiunte arbitrarie; e la mia esperienza finora mi ha offerto un solo esempio, quello del Palazzo di Giustizia di Rouen, in cui almeno questo, il più alto grado di fedeltà, sia stato realizzato, o per lo meno tentato.

³ Falso, anche se inteso come parodia; la forma più disgustosa di falsità.

XIX. Non parliamo dunque di restauro. Si tratta di una menzogna dal principio alla fine. Si può fare la copia di un edificio come la si può fare di un cadavere: la copia può avere dentro di sé la struttura dei vecchi muri, come il calco di un viso può averne lo scheletro; ma in nessuno dei due casi riesco a vedere con quale vantaggio; e non m'interessa. Ma il vecchio edificio è distrutto, e in questo caso in modo più definitivo e irrimediabile che se fosse sprofondato in un mucchio di polvere, o se fosse stato fuso in una massa di argilla: è più quello che si è riusciti a racimolare dalla desolazione di Ninive di quello che si potrà mai mettere insieme dopo la ricostruzione di Milano.

Eppure, si dice, il restauro può rappresentarsi come una necessità. Certo! Guardiamola bene in faccia questa necessità, e cerchiamo di capirla nei suoi veri termini. È una necessità distruttiva. Accettatela, così; e allora demolite tutto l'edificio, spargetene le pietre negli angoli più remoti, fatene zavorra, o materiale da costruzione, se volete; ma fatelo onestamente, e non elevate un monumento alla menzogna, al loro posto. Guardatela bene in faccia, questa necessità, prima che venga, e potrete prevenirla. Il principio che vige oggi (un principio che sono convinto, almeno in Francia, è *sistematicamente messo in atto dai muratori*, al fine di trovare lavoro per sé, visto che l'Abbazia di Saint Ouen è stata demolita dalle autorità cittadine in modo da trovar lavoro ad alcuni vagabondi) consiste prima nel trascurare gli edifici per procedere poi al loro restauro. Prendetevi cura solerte dei vostri monumenti, e non avrete alcun bisogno di restaurarli. Poche lastre di piombo collocate a tempo debito su un tetto, poche foglie secche e sterpi spazzati via in tempo da uno scroscio d'acqua, salveranno sia il soffitto che i muri dalla rovina. Vigilare su un vecchio edificio con attenzione premurosa; proteggerlo meglio che potete e ad *ogni* costo, da ogni accenno di deterioramento. Contate quelle pietre come contereste le gemme di una corona; mettetegli attorno dei sorveglianti come se si trattasse delle porte di una città assediata; dove la struttura muraria mostra delle smagliature, tenetela compatta usando il ferro; e dove essa cede, puntellatela con travi; e non preoccupatevi per la bruttezza di questi interventi di sostegno: meglio avere una stampella che restare senza una gamba. E tutto questo, fatelo amorevolmente, con reverenza e continuità, e più di una generazione potrà ancora nascere e morire all'ombra di quell'edificio. Alla fine anch'esso dovrà vivere il suo giorno estremo; ma lasciamo che quel giorno venga apertamente e senza inganni, e non consentiamo che alcun sostituto falso e disonorevole lo privi degli uffici funebri della memoria.

xx. Di devastazioni più sfrenate e ignoranti è inutile parlare; le mie parole non potranno certo raggiungere coloro che le commettono⁴, e tuttavia, che mi ascoltino o no, non posso tacere la verità che, ancora una volta, la nostra decisione di conservare o no gli edifici delle epoche passate non è questione di opportunità o di sentimento; il fatto è che *non abbiamo alcun diritto di toccarli*. Non sono nostri. Essi appartengono in parte a coloro che li costruirono, e in parte a tutte le generazioni di uomini che dovranno venire dopo di noi. I morti hanno ancora i loro diritti su di essi: ciò per cui essi si sono affaticati, la gloria di un'impresa, l'espressione di un sentimento religioso o di qualunque altra cosa essi intendessero affidare per l'eternità a quegli edifici, sono tutte cose che non abbiamo il diritto di distruggere. Ciò che abbiamo costruito noi stessi, siamo liberi di demolirlo; ma i diritti di altri uomini su ciò per la cui realizzazione essi hanno profuso le loro energie, la loro ricchezza e la loro vita, non si sono estinti con la loro morte; e tanto meno è stato conferito a noi soltanto il diritto di usare a nostra discrezione di quanto essi ci hanno lasciato. Esso appartiene a tutti i loro successori. E può anche darsi che, in un futuro, sia motivo di dolore o causa d'offesa per milioni di persone il fatto che noi abbiamo tenuto conto dei nostri interessi del momento abbattendo gli edifici dei quali abbiamo deciso di fare a meno. Quel dolore, quella perdita, non abbiamo alcun diritto di infliggerli. Forse che la cattedrale di Avranches apparteneva alla plebaglia che la distrusse più di quanto non appartenesse a noi che oggi camminiamo con dolore avanti e indietro nelle sue fondamenta? Né vi è alcun edificio che appartenga a quella plebaglia che sfoga la sua violenza su di essa. Perché di plebaglia si tratta, e tale resterà sempre. Non conta che sia inferocita o in preda a una deliberata follia; che si tratti di una folla incontrollabile o che sia riunita in comitati. Il popolo che si abbandona alla distruzione di qualsiasi cosa senza una ragione è plebaglia, e l'Architettura finisce sempre distrutta senza una ragione. Un bell'edificio necessariamente vale il terreno sul quale sorge, e sarà così finché l'Africa Centrale e l'America non saranno diventate popolose come il Middlesex: e non vi sono al mondo cause valide di alcun genere come motivo per la sua distruzione. E se mai fossero state valide, certamente non lo

⁴ No davvero! In tutta la vita non ho mai avuto notizia di parole più spreccate delle mie. Questo paragrafo conclusivo del sesto capitolo è il migliore, io credo, del libro; ma anche il più infruttuoso.

sono ancora, ch  il posto e del passato e del futuro, nelle nostre coscienze,   usurpato da un presente fatto di inquietudine e di scontento. La stessa pace della natura viene sempre pi  allontanata da noi; migliaia di persone che, un tempo costrette a viaggi necessariamente prolungati, erano soggette a una certa influenza proveniente dal cielo silenzioso e dai campi addormentati nella loro quiete; un'influenza pi  effettiva che consapevole o dichiarata, ora portano con s  anche il febbrile fervore senza sosta della loro vita: e lungo le arterie ferroviarie che percorrono il corpo del nostro paese, battono e scrono gli impetuosi impulsi originati da questo fervore, ogni ora pi  ardenti e concitati. Tutta la vitalit  si concentra attraverso queste palpitanti arterie nel cuore delle citt ; la campagna   scavalcata come un mare verde da ponti angusti, e noi ci troviamo ricacciati indietro, in una folla sempre pi  numerosa che si accalca alle porte della citt . L'unica influenza che possa in qualche modo prendere il posto di quella delle foreste e dei campi *in un mondo come questo*,   la forza dell'antica Architettura. Non staccatevi da essa per il gusto di avere una piazza di forma regolare, o un marciapiede alberato dietro la siepe, o una strada elegante o una banchina senza ostacoli. L'orgoglio di una citt  non risiede in queste cose. Lasciatele alla plebe; ma ricordatevi che vi sar  di sicuro qualcuno entro la cinta di queste mura che hanno perduto la loro quiete, che richiederebbe ben altri posti che questi, nei quali poter passeggiare, ben altre forme architettoniche che gli si offerissero cordialmente alla vista: come a colui che cos  spesso sedeva l  dove il sole batteva da ponente, a osservare le linee della cupola di Firenze che si disegnavano sulla volta del cielo, o come a coloro che, suoi ospiti, quotidianamente, dalle stanze del loro palazzo, potevano rimirare i luoghi dove i loro padri giacevano in riposo, all'incrocio delle buie strade di Verona⁵.

⁵ [Allude alle Arche Scaligere, che si trovano nel centro di Verona. Meno chiara   l'allusione precedente all'ospitalit  offerta dai Della Scala a qualche personalit  fiorentina; n    pensabile che l'autore sia caduto nel grossolano errore di ritenere che Dante, il pi  celebre ospite fiorentino di Verona, avesse potuto vedere la cupola del duomo di Firenze, posteriore di oltre un secolo alla sua morte. Evidentemente l'allusione non va riferita a qualche personaggio storico noto].

Capitolo settimo LA LAMPADA DELL'OBEDIENZA

1. Mi sono sforzato nei capitoli precedenti di dimostrare come ogni forma di alta architettura sia in qualche modo l'incarnazione della Politica, della Vita, della Storia e della Fede religiosa dei popoli. Una o due volte, nel corso di questo tentativo, ho fatto riferimento a un principio al quale vorrei ora assegnare un posto ben definito tra quelli che ispirano questa incarnazione; l'ultimo posto, non solo perch  la sua stessa umilt  ve lo destina, ma piuttosto perch  gli compete in quanto esso costituisce il coronamento di tutto il resto: intendo dire, quel principio al quale la Politica deve la sua stabilit , la Vita la sua felicit , la Fede il suo consenso, il Creato la sua continuit : l'Obbedienza.

AFORISMA 32
Non esiste nulla
di simile alla Li-
bert 

N    l'ultima tra le fonti di una soddisfazione pi  seria trovata nell'analisi di un argomento che sembra sulle prime aver scarsa pertinenza con i ben pi  seri interessi dell'umanit , il fatto che le condizioni della perfezione materiale che esso m'induce, in conclusione, a considerare, forniscano una prova singolare di quanto sia falsa la concezione, quanto frenetica la ricerca, di quel fantasma ingannevole che gli uomini chiamano Libert : il pi  ingannevole, in verit , di tutti gli altri fantasmi, perch  il pi  debole raggio di razionalit  potrebbe dimostrarci con sicurezza che, non solo il suo conseguimento, ma la sua esistenza,   impossibile. Non esiste una cosa di questa natura nell'universo. Non potr  mai esistere. Non l'hanno le stelle, non l'ha la terra, non l'ha il mare; e noi uomini abbiamo la caricatura e l'apparenza di essa, per rendere pi  pesante la nostra punizione.